

## Раздел 7

# Феномен жанровых маргиналий

**Р. Ш. Абельская**  
*г. Екатеринбург*

### О генезисе «одесской» песни

Речь в данной работе пойдет о так называемых уличных песнях, которые мы, опираясь на несколько источников, определили следующим образом: «Уличные песни – это песни, бытующие в форме фольклора и изображающие, часто в опозитизированном виде, быт и нравы уголовной среды и городских низов»\*. Если принять это определение за видовое, можно выделить из всего множества уличных песен такой подвид, как «одесские» песни.

В немногочисленных исследованиях, в которых делаются попытки обозначить «одесские» песни как отдельную жанровую разновидность песенного фольклора или, по меньшей мере, как отдельную группу песен, прослеживается общая тенденция: в качестве основного различительного признака в большинстве этих работ явно или латентно выступает категория «еврейского» [см. об этом: 1; 4; 5; 6; 7].

Рождению нового фольклорного явления на грани XIX–XX веков способствовали различные факторы, и один из важнейших заключался в том, что в 1910–1920-е годы особую популярность на эстрадных подмостках приобрел «куплетный жанр», представители которого выступали в городах Российской империи с юмористическими и сатирическими пе-

---

\* Формулируя свое понимание жанра уличной песни, мы использовали разные источники [см.: 1; 2; 3]. А. Башарин предлагает называть «блатными» те фольклорные песни, в которых объектом изображения является «полумифический блатной мир», что коррелирует с нашим пониманием жанра «уличных» песен, хотя и предлагает несколько иное разграничение жанровых разновидностей.

© Абельская Р. Ш., 2009

сенками и куплетами. Главным поставщиком гастролеров для всей страны была Одесса, которую артисты эстрады называли «фабрикой куплетистов».

«Видное место на одесской эстраде тех лет занимали так называемые “еврейские” куплетисты. Пели они (за редким исключением) на русском языке, используя расхожие псевдоеврейские обороты речи» [8, с. 77–78]. Выступавшие в «еврейских» образах куплетисты – В. Хенкин, Л. Утесов, Г. Красавин, «дуэтисты» Арк. Громов и В. Милич, а также множество других – имели еврейское происхождение\* [9, с. 26–27]. Известны и имена авторов, писавших для них песенки и куплеты, – это русско-еврейские (евреи, писавшие по-русски. – *Р. А.*) поэты и журналисты: Я. Ядов, М. Ямпольский, Я. Соснов, Н. Ойстрах [6, с. 269, 273–274, 276–278; 8, с. 103–105] и др.

Хотя куплетисты выступали, в основном, в жанре пародии, речь идет фактически не о пародировании «еврейского образа» и тем более не о подражании, а, скорее, о самопародировании\*\* (пародировании евреями «еврейского» в евреях).

Некоторые имена, связанные с низовой эстрадой, фигурируют в научной и мемуарно-художественной литературе и как имена авторов или исполнителей популярных «одесских» песен (это Я. Ядов, М. Ямпольский, П. Герман, В. Хенкин, Л. Утесов и др.) [см. об этом: 10; 11; 12; 13, с. 85–87; 4; 6, с. 269–278, 285–300; 14, с. 35].

Помимо авторских, существовало множество безымянных «одесских» песен и «искусственного, театрального» (В. В. Стратен), и в полном смысле слова уличного происхождения, в том числе криминальной или полукриминальной тематики. Низовая эстрада и улица взаимно подпитывали и обогащали друг друга [15; 16]. Судя по топонимике уличных песен, большинство из них создавалось на юге России, а «эпицентром их распространения, скорее всего, была Одесса» [17]. Учитывая сказанное выше о происхождении «одесских» песен, логично предположить, что эпицентром распространения «одесской» разновидности уличных песен была не просто Одесса, а Одесса еврейская.

С нашей точки зрения, жанровую модель «одесских» песен следует искать не только, а может быть, и не столько в русской литературной

---

\* Автор пишет об этом весьма осторожно, но сомнений данное обстоятельство ни у нее, ни у нас не вызывает. Е. Д. Уварова приводит единственный пример, когда куплетист русского происхождения В. Н. Давыдов попытался работать в «еврейском» образе, но был раскритикован прессой и отказался от этой идеи.

\*\* Определение «самопародия» в этом случае использует и Е. Д. Уварова [9, с. 27].

песне и романсе (на которые, по мнению фольклористов, ориентировался в начале XX века уличный песенный фольклор на русском языке [18]), сколько в фольклорной песне на идише. По-видимому, искомая модель представляет собой синтез еврейской танцевальной песни (берущей начало в свадебном обряде\*), еврейской воровской песни [20; 21] и русской литературной песни, влияние которой в русскоязычной городской среде, разумеется, невозможно игнорировать.

Чтобы убедиться в справедливости этих предположений, сравним некоторые особенности поэтики «одесской» песни, с одной стороны, с фольклорной песней на идише, с другой – с русской литературной песней и романсом предшествующего периода. Для простоты ограничимся рассмотрением формально-поэтического аспекта, а именно – строфики и метроритмики.

Строфика и метроритмика уличной песни определяются ее музыкальной структурой – мелодией и музыкальным метром. Это связано с тем, что в большинстве случаев уличные песни поются на известные всем и каждому «прилипчивые» мелодии, зачастую сошедшие на улицу с эстрады. Такова была история «Кирпичиков», «Бубликов» [10; 11], «Дерибасовской» (на мелодию аргентинского танго [22, с. 132–133]) и многих других уличных шлягеров.

Музыкальная фраза («строка») задает тексту песни свой музыкальный метр и ритм, в который может не укладываться метроритм строки стихотворной. В этом случае музыкальные и стихотворные строки адаптируются друг к другу – посредством переноса ударений, удлинения или редуцирования гласных. При этом музыкальный метр остается инвариантным. Следовательно, чтобы правильно определить стихотворный метроритм песенной строки, необходимо знать, как она поется. В связи с этим в приводимых далее примерах по возможности учитывается метроритм нотной записи, а не только стихотворного текста.

Строфика более точно детерминирована музыкальной структурой песни, чем стихотворный метр и ритм. В смысле *музыкальном* метроритмика, например, «Мурки» неотличима от метроритмики «С одесского кичмана», несмотря на то, что основой метра первой является хорей, а второй – ямб (в этом случае ямбическая анакруза переосмысливается как затакт). Музыкально-ритмическое подобие обеих песен подтвержда-

---

\* В Вост. Европе была популярна традиционная музыкальная игра фрейлехс (идиш «веселье»), исполнявшаяся на свадьбах и состоявшая из вокально-инструментальных номеров и плясок, перемежавшихся разговорными репризами; ее мелодии представляют собой сплав песенности и танцевальности [19].

ется одной и той же специфической, узнаваемой – в данном случае шести-строчной – строфой с рифмовкой типа abdcс(e)d – П2, П2, П3/П2, П2, П3 (буквой П здесь и далее обозначен пеон (независимо от типа)). Ниже мы будем говорить о близости или совпадении метроритмики именно в этом *музыкальном* смысле.

Прежде чем проводить сравнительные подсчеты, проиллюстрируем наш тезис об идентичности части «одесских» и идишских метро-ритмо-строфических (далее сокращенно: *МРС*) структур. «Одесские».\*

### Мурка

Знаете ль вы Мурку,  
Мурку дорогую?  
Помнишь ли ты, Мурка, наш роман?  
Как с тобой любили,  
Время проводили,  
*И* совсем не знали про обман.

### С одесского кичмана

С одесского кичмана  
Бежали два уркана,  
Бежали два уркана да на волю.  
Под елочкой-малиной  
Они остановились,  
Они остановились отдохнуть\*  
[22, с. 130, 59].

Сходные модели имеются среди еврейских фольклорных песен. В качестве примера приведем первую строфу из песни «Сватья», совпадающей по *МРС*-структуре с двумя вышеприведенными «одесскими» песенками.\*\*

### Mexuteneste

Mexu/teneste majne,  
Mexu/teneste getraje,  
Oj, / lomir zajn ojf ejbik mexutonim.  
Ix / gib ajx avek  
Main / toxtor far a šnur,  
Zi / zol ba ajx nit onvern dos ponim.

### Сватья

Драго/це-енная сватья,  
Что те/бе хочу сказать я:  
Се/годня с вами счастье нас сроднило.  
В не/ве-естки свою  
Я / дочь вам отдаю,  
Чтоб / как родную мать она вас чтילה\*\*  
[20, с. 60–61, 334].

Есть и другая разновидность этой строфы – пятистрочная, строение которой можно обозначить как ПЗ, ПЗ / П2, П2, ПЗ с рифмовкой типа abсb. Представление о ее вариантах дают популярные «одесские» песни – «Гоп-со-смыком» и «Мясоедовская улица моя» [22, с. 21–22, 87–88].

Образцы мелодий с аналогичной *МРС*-структурой, так же как и в предыдущем случае, можно найти в еврейском песенном фольклоре:

\* Окациональная клаузула в третьей строке первой строфы «С одесского кичмана» корректируется в следующих строфах.

\*\* Переводы, приводимые здесь и далее, с максимально возможной приближенностью передают метроритмику оригинала. Косой чертой в тексте песни здесь и далее обозначается музыкальный затакт.

## Јосл

Oj, oj, oj / Јосл, Јосл, Јосл, Јосл!  
Ix xolem jeder naxt nor fun dir.  
Un gib der jejcer hore  
Nox a mol a tore,  
Јосл! Ix krapir nox dir.

## Йосик

Ой-ой-ой / Йо-оси-ик, Йосик, Йосик, Йосик!  
Но/чами я мечтаю о тебе.  
От / злого в человеке  
Из/бавься ты навеки,  
Йо-о-си-ик! Я люблю тебя.

Последний пример знаменателен тем, что поется на мелодию еврейской блатной песни, что опосредованно подтверждает связь «одесских» песен с еврейским «воровским» фольклором\* [22, с. 322, 357].

Как иллюстрацию МРС-модели для «одесских» песен следующего типа приведем первую строфу из песни «Ты ведь говорил». Музыкально-поэтическая организация этой строфы близка к строению «одесской» песни «Свадьба в доме Шнеерсона» – это четырехстрочная строфа ПЗ х 4 с рифмовкой AbAb; различие между двумя образцами – в объеме затакта, что не меняет количества метрических долей в музыкальной фразе:

### Ты ведь говорил (пер. с идиша)

Ты гово/рил тогда, что ты еще мальчишка.  
Зачем же, / милый, ты мне голову вскружил?  
Ты гово/рил, что женихом мне быть не можешь.  
Зачем за / мно-ой ты все вре-е-мя ходил?

### Свадьба в доме Шнеерсона

У/жасно шумно в доме Шнеерсона,  
Се/тит зих хойшех, прямо дым идет...  
Там / же-е-енят сына Соломона,  
Ко/то-о-орый служит в Губтрамот  
[20, с. 173, 345; 23, с. 133].

Иллюстрацией строфики третьего типа в «одесских» песнях (четверостишие из трех-/трех- и четырехстопных двухсложников) может служить припев песни «Ах, Одесса». Приведенный параллельно образец («Vern mir a xosn» – «Женихом я стал») интересен тем, что в нем упоминается Одесса как символ счастья и благополучия:\*\*

### Vern mir a xosn (3-я строфа)

Štelt men far mir varmes.  
– Na dir, xosn, es,  
– Un ix fil zix,  
Vi got in Odes.  
Вот несут жаркое.  
Кушай, женишок.  
И я чувствую себя,  
Как в Одессе бог.

### Ах, Одесса

А-а-ах, Одесса,  
Жемчужина у моря,  
А-а-ах, Одесса,  
Ты знала много горя,  
А-а-ах, Одесса,  
Ты мой любимый край,  
Живи, моя Одесса,  
Живи и процветай\*\* [20, с. 65, 335].

\* Мы изменили в переводе одно слово (Йосл на Йосик), что уточняет семантику и лучше адаптирует перевод к русской силлабо-тонике.

\*\* О том, что мелодия песни «Ах, Одесса...» – это мотив фрейлехса, см.: [24, с. 106].

Чтобы убедиться, что *МРС*-модели «одесских» песен следует искать именно в идишских мелодиях и ритмах, мы должны либо исключить другие вероятные их источники, либо назвать эти источники и определить степень их «участия» в формировании обсуждаемого жанра.

Метроритмику «блатной» (в нашей терминологии «уличной») песни исследовал А. Козьмин [25], не выделяя «одесские» песни в самостоятельную группу. Автор исследования сравнил метроритмику уличной песни (1930-е гг.) с метроритмикой песенной и книжной поэзии на русском языке предшествующего и последующего периодов. Его анализ показал, что в отношении метрики\* уличная песня ближе всего примыкает к группам, которые хронологически следуют за ней и никак не могут являться ее «предками» – к советской поэзии и бардовской песне. Существенно дальше, чем советская и бардовская, отстоят от уличной песни соответственно русская литературная песня (1850–1910) и массовый романс (1890–1920).

В свете наших предположений выводы А. Козьмина обнадеживают, так как не противоречат идее об идишских корнях «одесской» разновидности уличных песен, а может быть, и уличной песни в целом. Благодаря его работе мы смогли сделать следующий шаг – сравнить *МРС*-структуру «одесской» песни с наиболее близкой метроритмически к уличной песне предшественницей – русской литературной песней, а кроме того, также с еврейской фольклорной песней на идише.

Для сравнительного анализа мы использовали три корпуса текстов. Первый – 43 текста «одесских» песен (сб. «Блатные песни: Цыпленок жареный») [26], которые отбирались в соответствии со следующим критерием – присутствием в тексте одесской топонимики, и/или еврейской лексики, и/или еврейской ономастики. Это коррелирует с критериями А. Башарина и Б. Сарнова, притом что в качестве маркеров выступают простые и никем не оспариваемые признаки. Второй корпус – 217 фольклорных еврейских песен (сб. «Еврейская народная песня\*\*)» [20]. Третий – 214 текстов русских «литературных» песен и романсов (далее для краткости – русских литературных песен) (сб. «Песни и романсы русских поэтов\*\*\*») [27].

---

\* Ритмика фактически сравнивалась только с данными по книжной поэзии. Это дает интересный материал для размышлений, но выходит за рамки нашей работы.

\*\* В корпус обследованных текстов вошли все разделы (№ 25–175, 190–255) кроме «Кобыльных песен» и «Песен без слов».

\*\*\* Обследовались тексты разделов «Середина XIX – нач. XX века» (№ 449–648), «Песни неизвестных авторов сер. XIX – нач. XX века» (№ 649–662). Нотные записи не рассматривались, что расширило группу идентифицируемых текстов. В тех случаях, когда без нотной записи невозможно было определить, двух- или трехдольным является музыкальный метр, текст учитывался.

Мы подсчитали частотность появления характерных для «одесских» песен *МРС*-единиц в каждой из групп сравнения. Под *МРС*-единицей (сокращенно – *мрс-е*) мы подразумеваем минимальную метро-ритмо-строфическую структурную единицу песенного текста (например: «Женитьба в доме Шнеерсона» индексируется одной *МРС*-единицей, а «Граждане, купите папиросы!» – двумя, так как в этой песне различаются *МРС*-структуры запева и припева).

Обследовались только двухсложники как безусловно доминирующие в группе «одесских» песен. Под термином «классическая блатная» строфа мы объединили три однотипные *МРС*-единицы с одинаковым трехстрочным «замком»\*; под термином «неклассическая» – все многообразие остальных пяти-, шести- и семистрочных *МРС*-единиц для двухсложных метров. Тексты, состоящие из трехсложников, а также написанные в трехдольном музыкальном размере, не рассматривались; количество *МРС*-единиц для них приравнивалось к единице.

Результаты сравнительных подсчетов представлены в следующей таблице:

**Распределение *МРС*-единиц**  
(в % от количества материала в группе)

I	II	III	IV	V	VI
<div><div>Группа обследов. текстов</div><div>МРС-единица</div></div>	«Классическая блатная строфа» (5-, 6-, 7- строчная)	«Неклассическая блатная строфа» (5-, 6-, 7- строчная)	Строфа 4ПЗ	Строфа 4П2	Прочие
«Одесские» песни – 43; 56 мрс-е (100 %) (1900–1960)	26,8 % (15 мрс-е)	8,6 % (5 мрс-е)	21,4 % (12 мрс-е)	26,8 % (15 мрс-е)	16,4 % (9 мрс-е)
	всего «блатной строфы»: 35,4 % (20 мрс-е)				
Еврейские песни – 217; 252 мрс-е (100 %) (1850–1920)	12,4 % (30 мрс-е)	17,5 % (44 мрс-е)	2,4 % (6 мрс-е)	23,8 % (60 мрс-е)	44,7 % (113 мрс-е)
	всего «блатной строфы» 30,6 % (74 мрс-е)				
Русские литературные песни – 214; 216 мрс-е (100 %) (1850–1910)	–	2,8 % (6 мрс-е)	2,8 % (6 мрс-е)	17,1 % (37 мрс-е)	78,3 % (169 мрс-е)
	всего «блатной строфы» 2,8 % (6 мрс-е)				

\* 5-строчная (ПЗ, ПЗ/П2, П2, ПЗ с рифмовкой типа *adccd* – как в песне «Гоп-со-смыком»); шестистрочная (П2, П2, ПЗ/П2, П2, ПЗ с рифмовкой типа *abdcc(e)d* – как в песне «Мурка») и семистрочная (П2, П2, П2, П2/П2, П2, ПЗ с рифмовкой типа *abddccd* – как в запеве песни «Папиросы»).

Проанализируем полученные результаты.

*Стлб I.* Легко подсчитать разность между количеством *МРС*-единиц и количеством текстов в группе: для «одесских» песен – 13 ед. (30 % от числа текстов данной группы), для еврейских – 35 ед. (16 %), для русских литературных песен – 2 ед. (1 %)\*. Эти цифры показывают, что «одесские» песни, во-первых, активно используют двухчастные формы, во-вторых, существенно ближе в этом отношении к еврейским фольклорным образцам, чем к русским литературным, которые в подавляющем большинстве случаев построены на одной метро-ритмо-строфической формуле.

*Стлб II, III.* Как видим, «классическая» строфа, на которую в группе «одесских» песен приходится 26,8 % материала, значительным числом образцов представлена и в песнях на идише (12,4 %) – в отличие от русских литературных песен, где эта строфа полностью отсутствует.

В целом в группе еврейских песен наблюдается разнообразие пяти-, шести- и семистрочной строфики (и «классической», и «неклассической»), из которого «одесские» песни «взяли» лишь малую часть. Вкупе (*II + III стлб*) все виды пяти-, шести- и семистрочников дают для «одесских» и еврейских песен 35,4 % и 30,6 % соответственно, в то время как для русских литературных – только 2,8 %. Таким образом, русские литературные песни не могут претендовать на роль источника ни «неклассической», ни тем более «классической» строфы «одесских» песен.

*Стлб IV.* Где искать прототип строфы ПЗ х 4 – в еврейских фольклорных или в русских литературных песнях, посредством наших подсчетов определить не удастся, так как число таких *МРС*-единиц в обеих группах сравнения оказалось незначительным и практически неразличимым (по сути, в пределах ошибки измерений: 2,4 % и 2,8 %). Однако более детальный анализ позволяет утверждать, что и в этом случае «одесская» песня ближе к песне на идише, чем к русской литературной песне.

Как следует из таблицы, в группе русских литературных песен имеется шесть образцов с четырехстрочной строфой, состоящей из пяти- и/или шестистопных двухсложников. Один из этих текстов – «русская песня», остальные – популярные романсы [27, № 633, 455, 522, 611, 612, 620]. Однако, несмотря на сходство строфики этих текстов со строфикой «одесских» песен, между ними есть существенные различия. Метроритмика в строфе романсовых текстов варьируется: строки часто разностоп-

---

\* Расчет разности между числом *МРС*-единиц и числом текстов в группе – для «одесских» песен:  $13 = 56 - 43$ ; для еврейских фольклорных:  $35 = 252 - 217$ ; для русских литературных песен  $2 = 216 - 214$ .



ны, длинные строки разделены свободной цезурой, что обогащает интонацию романсовыми «придыханиями», но одновременно приводит к исключению танцевальности, которая требует простого и четкого ритма.

Песни «одесские» и идишские с данной *МРС*-структурой, напротив, имеют постоянную стопность, альтернирующий ритм, поются исключительно на танцевальные мелодии. Мы уже приводили в качестве примера строфики 4ПЗ первую строфу «одесской» песни «Свадьба в доме Шнеерсона» и идишской – «Ты ведь говорил» с идентичной *МРС*-структурой. В примечаниях к последней песне указано на происхождение мелодии – «свадебный танец шер» – и на возможную «причастность к одесскому фольклору» [20, с. 345]. Авторы комментария не поясняют, что такое «одесский фольклор», а также в чем выражается «причастность». Ответить на эти вопросы, действительно, нелегко. Первые записи песен на идише появились в России в начале XX века, поэтому точно известно только то, что обследованные нами еврейские песни уже бытовали как фольклорные приблизительно в середине XIX – первой трети XX века; временной интервал фольклорного бытования «одесских» песен определяется как более поздний, приблизительно начало XX века – 1960-е [28; 7, с. 9, 41–42]. В данном конкретном случае нам не удалось установить точно, каково направление заимствования, но хронологически направление вектора возможных заимствований определяется от идишских песен к «одесским».

В целом относительно шести образцов идишских песен [20, №№ 138 (1-я строфа), 143, 145, 241 (2-я строфа), 254 (1-я строфа), 255]. В *стлб IV* можно утверждать, что их *МРС*-структура близка *МРС*-структуре таких «одесских» песен, как «Жил я в шумном городе Одессе», «Жора, поддержи мой макинтош» и др. (всего 21,4 %). Типологическая близость *МРС*-моделей объясняется, с нашей точки зрения, общим для обеих групп характером танцевальности, или, пользуясь термином Б. Асафьева, общими *ритмо-интонациями* [29, с. 499] еврейских свадебных танцев – шеров и фрейлехсов\*.

*Стлб V.* Менее очевидны результаты для 4-строчной строфы, состоящей из трех-/трех- и четырехстопных двухсложников. По распространенности данной *МРС*-модели (26,8 %) «одесская» песня также ближе

---

\* Хотя, при совпадении *МРС*-структур, комментарий к «Ты ведь говорил» указывает на свадебный шер, а последняя строка в одном из вариантов «Свадьбы в доме Шнеерсона» на фрейлехс – «И начали все фрейлехс танцевать» [23, с. 133], – это не меняет сути дела. О совпадении ритмо-интонаций шеров и фрейлехсов (хотя и в других терминах) пишет З. Л. Столяр [30].

к идишской (23,8 %), чем к русской литературной песне (17,1 %). Но в связи с тем, что этот тип строфики представлен в русских литературных песнях сравнительно широко, то есть был популярен в исследуемый период, его возможное влияние должно учитываться. Определение степени и качества этого влияния – задача отдельной статьи.

*Слбб VI.* За пределами выявленных «одесских» типологических МРС-структур осталось приблизительно 16 % «одесского» материала в ритме модных в начале XX века «заграничных» танцев – вальса, аргентинского танго и других\*, которые требуют дальнейшей классификации, а также около 45 % строфики еврейских и около 78 % – русских литературных песен. Следовательно, в формировании 84 %, то есть определяющей по объему части «облика» интересующего нас жанра участвовало более половины (55 %) МРС-моделей еврейских песен и существенно меньше – около пятой части (22 %) – русских литературных песен\*\*.

В итоге, в отношении русской литературной песни «одесская» песня дает возможную сравнительно слабую связь с четырехстишиями из трехстопных двухсложников и отдаленные переключки с романсом, что коррелирует с результатами А. Козьмина. В то же время в еврейской фольклорной песне бесспорно имеются источники МРС-моделей «одесской» песни – в наибольшей степени это касается «классической блатной» строфы.

Сам тип музицирования в «одесских» песнях соотносится с традицией веселой свадебной игры «фрейлехс», «мелодии которой представляют собой своеобразный сплав песенности и танцевальности» [19]. Иными словами, происхождение «одесских» песен, не имеющих определенной МРС-модели в русской песенно-поэтической традиции, обнаруживает отчетливые черты такой модели в фольклорной песне на идише.

---

1. Башарин А. С. Городская песня // Совр. город. фольклор : сб. ст. М., 2003.

2. Абельская Р. Ш. «На мне костюмчик серый-серый...» (поэтика Б. Окуджавы и блатная песня) // Голос надежды : Новое о Булате Окуджаве. М., 2004.

3. Левин Л. И. Блатная песня // Эстрада в России. Двадцатый век. Лексикон. М., 2000.

---

\* Из девяти образцов (МРС-единиц) три поются на «голос» «Кирпичиков», три – в ритме аргентинского танго, один – бальный танец («Школа бальных танцев»), один – фокстрот (припев песни «Денежки»), один – сиротская песня («В пивной»), один выпадает из нашей типологии; считаем здесь ошибкой эксперимента.

\*\* Эти цифры получены следующим образом: 84 % = 100 % – 16 % (для «одесских» песен); 55 % = 100% – 45 % (для еврейских песен); 22 % = 100 % – 78 % (для русских литературных песен).

4. Богомолов Н. «К истории «Бубликов» // Мир Высоцкого : исслед. и матер. М., 2002. Т. 6.
5. Сарнов Б. Поправки или догадки? // Вопр. лит. 1997. № 4.
6. Александров Р. Истории «с раньшего времени». Одесса, 2002.
7. Соколова И. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002.
8. Териков Г. Куплеты в цирке и на эстраде. М., 2005.
9. Уварова Е. Д. Как развлекались в российских столицах. СПб., 2004.
10. Бахтин В. Забытый и незабытый Яков Ядов // Нева. 2001. № 2.
11. Бахтин В. Кирпичики // Нева. 1997. № 10.
12. Неклюдов С. Ю. «Все кирпичики да кирпичики...» // Шиповник : ист.-филологич. сб. к 60-летию Р. Д. Тименчика. М., 2005.
13. Паустовский К. Время больших ожиданий // Паустовский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 5.
14. Еврейская народная песня. СПб., 1994.
15. Стратен В. В. Творчество городской улицы // Художеств. фольклор. М., 1927. Вып. II–III.
16. Петровский М. Скромное обаяние кича, или Что есть русский романс // Русский романс на рубеже веков / сост. В. Мордерер, М. Петровский.
17. Неклюдов С. Ю. Столичные и провинциальные города в городской песне XX века: топоника и топонимика // Europa Orientalis. № XXII. 2003:1.
18. Гусев В. Е. Песни и романсы русских поэтов // Песни и романсы русских поэтов. М. ; Л., 1963; Адоньева С., Герасимова Н. «Никто меня не пожалеет...» : Баллада и романс как феномен фольклорной культуры нового времени // Совр. баллада и жестокий романс. СПб., 1996; Неклюдов С. Ю. Фольклорные переработки русской поэзии XIX века: баллада о Громобое // И время и место : ист.-филологич. сб. к 60-летию А. Л. Осповата. М., 2008.
19. Краткая еврейская энциклопедия (далее – КЕЭ. – Р. А.): В 5 т. Т. 5: Музыка. Фольклор и фольклористика. 1996.
20. Еврейская народная песня. СПб., 1994.
21. Lehman Š. Ganovim-lider. Varše, 1928.
22. Запрещенные песни. М., 2002. В этом сборнике множество фактических ошибок, однако достоинство его – в наличии нотной записи мелодий к публикуемым текстам песен.
23. Жемчужина у моря : Песни и забытые танцевальные мелодии. Одесса, 1998.
24. Зернова Р. Израиль и окрестности. Иерусалим, 1990.
25. Козьмин А. В. Метрика и ритмика «блатной» песни 1920-х – 1930-х гг.: как новое возникает из старого // The Case of the Avant-Garde / ed. Willem G. Weststeijn. Amsterdam, 2008.
26. Блатные песни: Цыпленок жареный. М., 2005. Всего в сборнике 195 песен.
27. Песни и романсы русских поэтов. М., 1963.
28. Неклюдов С. Ю. Фольклор современного города // Совр. гор. фольклор. М., 2003.
29. Асафьев Б. В. О себе // Восп. о Б. В. Асафьеве. Л., 1974.
30. Столяр З. Л. Еврейская и молдавская музыка: сходство и различия. URL: <http://www.sem40.ru> (доступ: 30.04.2008).